

Bemerkungen

Arp = Arpeggione; *Kl o* = Klavier oberes System; *Kl u* = Klavier unteres System; *T* = Takt(e)

Einzig der Klavier- und Arpeggionestimme zugrunde liegende Quelle ist das recht sauber geschriebene, einige wenige Korrekturen enthaltende Autograph, das Schubert signierte und mit „Nov.[ember] 1824“ auch datierte. Die autographe Überschrift lautet: „Sonate“, die Instrumentenbezeichnung vor der ersten Akkolade: „Arpeggione“ sowie „Piano=/Forte“. Dieses Autograph, das heute in der Bibliothèque Nationale (Sammlung Conservatoire, Ms. 304) in Paris aufbewahrt wird, diente wohl nicht als unmittelbare Stichvorlage der Erstausgabe, da es keinerlei Stechereintragungen enthält. Außerdem weicht die postum erschienene Erstausgabe an zahllosen Stellen eklatant vom Autograph ab, wobei Falschlesungen und Flüchtigkeiten beim Abschreiben von Schuberts Autograph zu unterstellen sind, die dann Eingang in den Druck fanden. Deshalb werden die Abweichungen des Druckes von Schuberts Autograph im Folgenden nicht erwähnt. In der Klavier- oder Arpeggionestimme eingeklammerte Zeichen fehlen im Autograph und wurden vom Herausgeber ergänzt (zur Bedeutung der Klammern und Haken in der Viola- bzw. Violoncellostimme siehe *Vorwort*). Schubert notiert den kurzen Vorschlag überwiegend als Sechzehntelnote, die wir zum modernen Vorschlagszeichen vereinheitlichen.

1. Satz

Zur autographen Dynamik:

- 16 bzw. 130 *Arp*: \llcorner ab 2. Note, T 17 bzw. 131 \gg bis 2. bzw. 4. Note.
20 bzw. 134 *Arp*: *fp* ungenau (etwa zum bzw. vor Taktstrich), dadurch \llcorner nicht ganz bis letzte Note T 19 bzw. 133; \gg in T 20 bis 3., in T 134 bis 2. Note.
44 *Arp*: *cresc.* in Höhe der 1. Achtel-Note von *Kl o* (also in *Arp* etwa ab

3. Note); an T 46, 161 und 163 angeglichen.
48 *Arp*: *cresc.* zu 2. Viertel (Platzgründe); an T 165 angeglichen.
51, 168, 182 und 186, *Arp*: \gg bis drittletzter Note; an T 65 angeglichen. (Siehe Bemerkung zu T 168 und 182.)
62 bzw. 179 *Arp*: *f* etwa zu 2. Viertel bzw. zu 4. Viertel T 178 (Stellung des *cresc.* nicht angeglichen); vgl. *Kl*, T 179.
63 *Arp*: *p* irrtümlich zu halbe Note (mit Akzent); an T 180 angeglichen.
63/180, 67/184 *Arp*: \gg hat die Form eines Akzents; vgl. die sehr ähnlichen Stellen T 49, 152, 166, an die angeglichen wurde (siehe Bemerkung zu T 152, 166).
84, 144 *Kl*: *cresc.* zu 3. Viertel; an \llcorner in *Arp* angeglichen.
110 *Arp*: Akzent stark in die Länge gezogen; \gg kann jedoch kaum gemeint sein.
131 *Kl*: Akzent sehr lang gezogen; \gg kann aus spieltechnischen Gründen (Akkord!) wohl kaum – trotz Artikulation von *Arp* – gemeint sein; in T 17 eindeutiger Akzent (dort in T 16 jedoch keine \llcorner).
152, 166 *Arp*: \gg hat Form eines Akzents; \gg dürfte jedoch gemeint sein (\llcorner in Vortakt und zu *p* abschwellende Dynamik); in T 49 (= Parallele zu T 166) eindeutig \gg .
157 (40) *Kl o*: *pp* zu 2. Achtel; siehe jedoch *Arp* und *Kl u*.
166 *Arp*: \gg an Akzent angenähert; an T 49 angeglichen.
168 und 182 *Arp*: \gg ab 2. Note; an T 65 und 186 angeglichen (T 51 keine echte Parallele).
200 *Kl*: Akzent sehr lang gezogen; \gg kann nicht gemeint sein (Akkord!). Vgl. außerdem Anweisung in T 201.

Übrige Bemerkungen:

- 1–2 *Kl o*: Beginn des Bogens unbestimmbar (etwa in Taktmitte T 1); in T 10–11, *Arp* eindeutig.
10–11 *Kl o*: Bogen nur bis T 11, 3. Note.
36–37 *Kl o*: Bogen endet bereits bei Taktstrich.
39, 123, 156 *Arp*, *Kl*: „ritard.“ zwi-

- schen den Systemen von *Arp* und *Kl o* jeweils nur einmal gesetzt, jedoch zweifellos für beide Instrumente geltend; deshalb keine Klammerung (siehe auch nächste Bemerkung und Bemerkung zu Satz 3, T 149, usw.).
40, 124: Von fremder Hand „in tempo“ (sinnvollerweise) ergänzt.
41 *Kl o*: Nur 1. Viertel ausnotiert (2.–4. Viertel ./.); dabei Ganztaktbogen gesetzt. An Bogensetzung von T 43, 158 und 160 – jeweils ebenfalls mit ./ . notiert – angeglichen.
57, 175 *Arp*: Bogen zu den 16tel-Noten ungenau (möglicherweise als Kettenbogen bereits ein 16tel früher angesetzt); an (spieltechnisch sinnvollere) Parallelstellen T 58 und 174 angeglichen.
63, 166 *Arp*: Bogen nur bis vorletzte Note.
65, 69 *Kl u*: Bogen zu drei letzten Achtelnoten möglicherweise jeweils bereits ab der viertletzten Note gemeint (dann wohl auch in T 168, 182, 186).
68–69 *Kl u*: Bogen beginnt erst bei \sharp zu 2. Note, T 68 (siehe auch Bemerkung zu T 167).
74 *Arp*: Zusätzlich zu den Punkten Bogen notiert (also Portato); im Zusammenhang mit Pizzicato-Anweisung sinnlos. Eventuell zunächst Portato-Notation, dann „pizz.“ hinzugefügt und vergessen, den Bogen zu tilgen? Vgl. auch dritten Satz, T 296.
74 *Kl u*: Oberhalb 1. Note scheinbarer Staccato-Punkt; vgl. ähnlichen, dort sinnvolle(re)n, Fall in T 117, *Kl o*.
167 *Kl u*: Bogen ungenau zwischen 1./2. Halbenote beginnend und über 2. Halbenote hinausgehend; er reicht jedoch nicht eindeutig bis T 168 (vgl. die Bogensetzung der unterschiedlichen Parallelstellen).
168, 182 *Arp*: Bogen beginnt erst mit 2. Note; an T (65), 69 und 186 angeglichen.
168, 182, 186 *Kl o*: Letzte Achtel-Note ohne untere Oktave notiert (die ohnehin durch *Kl u* repräsentiert wird); an Schreibweise in T 65 und 69 angeglichen (weil auch diese jeweils letzte Oktave vermutlich mit der rechten Hand gespielt wird). Vgl.

auch Satz 3, T 67, 71, 203, 207, 438 und 442.

173 Kl o: Im 3. Viertel (4. Viertel nur als *.* notiert) zu allen vier 16tel-Noten Bogen, kein Staccato; an T 170 ff. angeglichen.

181, 185 Arp: *tr*-Nachschlag 16tel; an T 167 angeglichen (vgl. auch Ergänzung in Viola- und Violoncellostimme T 50, 64 und 68).

185 Arp: Bogen zu 2. Note samt *tr*-Nachschlag; in Analogie zu Parallelstellen getilgt.

195 Arp: Bindebogen bereits ab 2. Note; an T 191 angeglichen.

2. Satz

Zur autographen Dynamik:

10 Arp: \llcorner beginnt vor Taktstrich und reicht nicht ganz bis zur 2. Note; \gg beginnt vor 2. Note und endet bereits bei 3. Note (ist aber kein Akzent).

14 Arp, Kl: Höhepunkt von $\llcorner \gg$ in Arp eher zur 2., statt 3. Note; in Kl unspezifisch in Taktmitte.

18 Arp: *pp* (unnötigerweise) wiederholt; vgl. T 16.

31/32, Kl: \llcorner etwa ab 2. Viertel T 31, \gg fast wie ein Akzent und nur zu 1. Viertel T 32; an Oberstimme angeglichen.

37 Arp: \gg fast wie ein Akzent und nur zur punktierten Halben notiert.

43 Arp, Kl: *cresc.* erst zur 16tel-Note (in Höhe von Kl o notiert – dort korrekt).

48 Arp, Kl: \gg nur zu 1./2. Note; an T 40 angeglichen.

Übrige Bemerkungen:

26 Arp: Versehentlich (?) Bogen gesetzt und über Taktstrich hinaus gezogen; in T 27 (beginnt mit neuem System) nicht fortgeführt. Also wohl doch kein Haltebogen.

34 Arp: Bogen zu lang geraten (über Taktstrich hinaus); T 35 (beginnt auf neuer Seite) nicht fortgesetzt (vgl. auch T 42).

52 Kl u: T 51–52 in Korrektur; nach Durchstreichung der alten Lesart (*As₁/As*) kein Vorzeichen vor *G₁/G* gesetzt, also *Gis₁/Gis*. Erstausgabe setzt \sharp (und in Kl o $\sharp g$ statt *e*). Vgl. auch T 60.

3. Satz

Zur autographen Dynamik:

29 (53) Arp: Zusätzlich zu \llcorner „*cresc.*“ geschrieben; in T 189 keine \llcorner .

37–39 (61–63), 197–199 Arp: Im Unterschied zu den musikalisch sehr ähnlichen Stellen T 18–19, 22–23, 178–179, 182–183, 413–414, 417–418 und 433–434 (siehe spezielle Bemerkungen zu T 178–179 usw. und zu T 433–434) notiert Schubert hier eine deutlich früher ansetzende \llcorner und eine länger auslaufende \gg ; \llcorner wie \gg beginnen (T 37/197) bzw. enden (T 39/199) jedoch beide Male in Taktmitte.

68 Arp, Kl: *pp* erst zu Beginn des Folgetaktes; angeglichen an Arp, T 204 und 440 (T 440 nur Arp); siehe auch Bemerkung zu T 126 usw. und zu T 341.

96 Arp: Sowohl Akzent zu 3. Note, als auch $\llcorner \gg$ deutlich zu erkennen; möglicherweise soll nachträglich (?) gesetzte $\llcorner \gg$ den urspr. (?) notierten Akzent korrigieren; vgl. ähnliche Stelle in T 339.

126, 329, 369 Arp, Kl: *pp* erst zu Beginn des Folgetaktes; angeglichen an musikalisch sinnvollere Bezeichnung in Parallele T 86 (siehe auch Bemerkungen zu T 68 und T 341; vgl. bewusst abweichende Stellung des *mf* an ähnlichen Stellen).

178–179, 182–183, 413–414, 417–418 Arp: \gg endet bereits jeweils etwa in Taktmitte; an T 18–19 und 22–23 angeglichen (siehe auch Bemerkungen zu T 37–39 usw. und zu T 433–434). \llcorner beginnt in T 417 bereits kurz vor dem Taktstrich.

193 Arp: Zu Taktbeginn *p* von fremder Hand; entsprechend T 31 (55) bereits zu T 191 ergänzt.

281 Arp: *pp* nicht ganz eindeutig (vor Taktstrich) platziert; gemäß musikalischem Kontext gesetzt.

288–289 Arp: \gg zu kurz (nur bis knapp hinter Taktstrich); entsprechend Kl verlängert.

294–295 Arp: \gg endet bereits in T 294.

341 Arp, Kl: *pp* erst zu Beginn T 342; an T 98 angeglichen. Siehe auch Be-

merkungen zu T 68 und zu T 126 usw.

360 Arp: Schubert notiert *p* – wie ediert; besser *mf*? – wie an allen Parallelstellen T 77, 89, 117, (320), 332.

382–393 Arp: \gg beginnt noch in T 382 und endet bereits bei 2. Note T 393; \gg verlängert. Möglicherweise ist auch ein kurzer „Schweller“ zu *h²* gemeint.

407–409 Arp: *cresc.* erst zu Achtelnote in T 407, \gg nur bis 1. Note, T 409 (vgl. T 13–14).

424–426, Arp: *cresc.* erst zu Beginn T 425, \gg sofort anschließend bis Anfang T 426, *p* zu Beginn T 427; an T 29–31/53–55 angelehnt.

433–434 Arp: $\llcorner \gg$ in Korrektur; Schubert hatte urspr. $\llcorner \gg$ zu T 432/433 (Höhepunkt also auf *a³*, vgl. T 37/38, 197/198) gesetzt, dann jedoch „verschoben“. Nicht zuletzt diese Korrektur legt eine intendierte unterschiedliche Dynamik der Takte 37–39 (61–63) nahe; siehe Bemerkung zu den genannten Takten.

Übrige Bemerkungen:

110, 114, 132, 136, Kl o: Zu 1. Viertel nur ein Bogen; als Haltebogen (und gleichzeitig intendierter Bindebogen) gedeutet. Vgl. jedoch abweichende Lesart in T 140, 353 etc.: dort wohl kein Haltebogen gemeint.

149, 385, 389, 394, Arp, Kl: „*ritard.*“ in Edition gemäß Quelle gesetzt (allerdings in Quelle jeweils nur einfach, entweder zu Arp oder zu Kl geschrieben; zweifellos stets für beide Stimmen gemeint, deshalb nirgends als Ergänzung geklammert). Es handelt sich allem Anschein nach um ein „großes“, weiträumiges *ritardando* bis einschließlich T 160 bzw. 395, da keine authentische Aufhebung durch „*a tempo*“ o. Ä. verlangt wird. Besonders das dreimalige *rit.* (ohne folgendes *a tempo*) in T 385 ff. legt diesen Schluss nahe. Die musikalisch freilich mögliche Ausführungsalternative eines jeweils sofortigen „*a tempo*“, wie es eine fremde Hand (nur) in T 151 setzt (dort: „*in tempo*“), ist wohl eher nicht gemeint. (Die drei anderen „in

tempo“-Anweisungen jener fremden Hand sind hingegen sinnvoll: T 396 und Satz 1, T 40, 124.)

179 Arp: Bogen bis T 180; an T 19 angeglichen.

220 Arp: 2. Bogen zu kurz (nur zu beiden letzten Noten).

257–259 (277–279) Arp, Kl: T 257 (277) ist letzter Takt auf der Seite; Bogen in Arp und Kl u weist deutlich über Taktstrich hinaus, Bogen in T 258 (278) – auf neuer Seite – jedoch nicht fortgesetzt, sondern neu angesetzt. In Kl o Bogen nur zu T 258–259, 1. Note (278–279). Aus musikalischer Sicht gehören in Arp T 257–258 (277–278) zusammen, auch wenn der große Bogen auf der Viola und dem Violoncello kaum realisierbar ist; in Kl u (daran angepasst Kl o) bilden die Takte 257–259 (277–279) eine Linie.

401 Kl u: Versehentlich \sharp zu Taktbeginn (wie dann korrekterweise in T 432); unkorrigiert stehen geblieben.

München, Sommer 1995

Wolf-Dieter Seiffert

Comments

arp = *arpeggione*; *pf u* = *piano*, *upper staff*; *pf l* = *piano*, *lower staff*; *M* = *measure(s)*

The sole source for the piano and arpeggione parts is the autograph manuscript, which was written in a quite fair hand and contains only a few corrections. Signed by the composer and dated “Nov.[ember] 1824”, it bears the autograph heading “Sonate” and places the instrumental designations “Arpeggione” and “Piano =/Forte” in front of the first system of staves. This manu-

script, located today in the Bibliothèque Nationale in Paris (Conservatoire Collection, *Ms.* 304), probably did not serve as an engraver’s copy for the first edition as it contains no engraver’s markings. Moreover, the posthumous first edition departs radically from the autograph in countless passages, suggesting that when Schubert’s manuscript was copied out there occurred numerous misreadings and errors of haste which then found their way into print. For this reason we have refrained from listing passages where the print deviates from Schubert’s autograph. Signs enclosed in parentheses in the piano or arpeggione part are lacking in the autograph and have been added by the editor (see *Preface* regarding the meaning of parentheses and corner brackets in the viola and violoncello parts). Schubert generally notated short appoggiaturas in the form of a sixteenth-note. We have standardized them into modern appoggiatura signs.

Movement 1

Summary comments on autograph dynamics:

16 (130) arp: \llcorner from second note in both bars; \rhd to note 2 (M 17) or note 4 (M 131).

20 (134) arp: *fp* indistinct, either on bar line (M 20) or before it (M 134); \llcorner thus stops short of final note in M 19 (M 133); \rhd extends to third note in M 20 (second note in M 134).

44 arp: *cresc.* at level of first eighth-note in pf u (i. e. roughly from third note in arp); changed for consistency with M 46, 161 and 163.

48 arp: *cresc.* on second quarter-note (space shortage); changed for consistency with M 165.

51, 168, 182 and 186 arp: \rhd to third-from-last note; changed for consistency with M 65. (See also comment on M 168 and 182.)

62 (179) arp: *f* roughly on second beat (fourth beat of M 178); placement of *cresc.* left unchanged. See pf, M 179.

63 arp: *p* mistakenly placed on half-note (with accent); changed for consistency with M 180.

63 (180), 67 (184) arp: \rhd shaped

like an accent; cf. the highly similar passages in M 49, 152 and 166, to which these bars have been made consistent (see comment on M 152 and 166).

84 (144) pf: *cresc.* on third beat; changed for consistency with \llcorner in arp.

110 arp: Accent overly long, but unlikely that \rhd intended.

131 pf: Accent overly long, but \rhd hardly likely for reasons of execution (chord!) despite articulation in arp; clearly an accent in M 17, although \llcorner lacking in M 16.

152, 166 arp: \rhd shaped like accent; yet \rhd probably intended due to \llcorner in preceding bar and reduction of dynamics to *p*; \rhd clearly indicated in M 49 (= parallel to M 166).

157 (40) pf u: *pp* on second eighth-note; however, see arp and pf l.

166, arp: \rhd approximates accent mark; changed for consistency with M 49.

168 and 182 arp: \rhd from note 2; changed for consistency with M 65 and 186 (M 51 not a true parallel passage).

200 pf: Accent overly long, but \rhd surely not intended (chord!). See also instruction in M 201.

Other comments:

1–2 pf u: Start of slur impossible to determine (perhaps in middle of M 1); unambiguous in M 10–11, arp.

10–11 pf u: Slur stops at note 3 in M 11.

36–37 pf u: Slur stops at bar line.

39, 123, 156 arp, pf: “ritard.” appears only once between arp and pf u staves, but obviously meant to apply to both instruments; therefore no parentheses (see also next comment and that on movement 3, M 149, etc.).

40, 124: “in tempo” added (justifiably) in unknown hand.

41 pf u: Only 1st beat written out (./ for beats 2 to 4) but with full-bar slur. Changed for consistency with slurring in M 43, 158 and 160, which are likewise notated with ./.

57, 175 arp: Slur on 16th-notes indistinct (possibly placed one 16th-note

- earlier as linking slur); changed for consistency with parallel passages in M 58 and 174, which make more sense in execution.
- 63, 166 arp: Slur stops at penultimate note.
- 65, 69 pf l: Slur on final three eighth-notes perhaps meant to start at fourth eighth-note from end (in which case same applies to M 168, 182, 186).
- 68–69 pf l: Slur does not start until \sharp on note 2 of M 68 (see also comment on M 167).
- 74 arp: Slur notated in addition to dots (i.e. portato), but meaningless in conjunction with pizzicato instruction. Perhaps originally notated portato, then left unchanged when “pizz.” added. See also movement 3, M 296.
- 74 pf l: Staccato dot apparently placed above first note; cf. similar (and more intelligible) instance in M 117, pf u.
- 167 pf l: Slur starts indistinctly between first and second half-notes and extends over second half-note, but without clearly reaching M 168 (compare slurring in various parallel passages).
- 168, 182 arp: Slur does not start until second note; changed for consistency with M (65), 69 and 186.
- 168, 182, 186 pf u: Final eighth-note written without lower octave (present anyway in pf l); changed for notational consistency with M 65 and 69, where the final octaves are presumably also taken with the right hand. See also movement 3, M 67, 71, 203, 207, 438 and 442.
- 173 pf u: Third beat (fourth merely abbreviated *.l.*) has slur over all four 16ths and no staccato; changed for consistency with M 170 ff.
- 181, 185 arp: 16th-note afterbeat on *tr*; changed for consistency with M 167 (see also addition in viola and violoncello parts, M 50, 64 and 68).
- 185 arp: Slur on second note includes *tr* afterbeat; deleted to conform with parallel passages.
- 195 arp: Legato slur starts on second note; changed for consistency with M 191.

Movement 2

Summary comments on autograph dynamics:

- 10 arp: \llcorner starts before bar line and does not quite reach second note; \gg starts before second note and stops at third (but is not an accent).
- 14 arp, pf: Climax of $\llcorner \gg$ in arp tends toward note 2 rather than note 3; unspecifically in middle of bar in pf.
- 18 arp: *pp* (unnecessarily) repeated; cf. M 16.
- 31/32 pf: \llcorner from second beat of M 31; \gg almost like an accent and only on first beat of M 32; changed for consistency with upper voice.
- 37 arp: \gg almost like an accent and only over dotted half-note.
- 43 arp, pf: *cresc.* postponed to 16th-note (written at level of pf u, where it is correctly notated).
- 48 arp, pf: \gg on notes 1 and 2 only; changed for consistency with M 40.

Other comments:

- 26 arp: Slur set and extended over bar line (by mistake?); not continued in M 27, which begins on new staff. Therefore probably not a tie.
- 34 arp: Slur overlength (extends over bar line); not continued in M 35, which begins on new page (see also M 42).
- 52 pf l: M 51–52 revised; once earlier reading (*Ab₁/Ab*) had been struck, no accidental placed before *G₁/G* (i. e. *G₁ \sharp /G \sharp*). First edition adds \natural (and \flat instead of *e* in pf u). See also M 60.

Movement 3

Summary comments on autograph dynamics:

- 29 (53) arp: “*cresc.*” written in addition to \llcorner ; no \llcorner in M 189.
- 37–39 (61–63), 197–199 arp: Unlike the highly similar passages in M 18–19, 22–23, 178–179, 182–183, 413–414, 417–418 and 433–434 (see special comments on M 178–179 etc. and M 433–434), here Schubert clearly starts the \llcorner earlier and draws out the \gg ; in both cases, however, the \llcorner begins (M 37/197)

and the \gg ends (M 39/199) in the middle of the bar.

- 68 arp, pf: *pp* postponed to following bar; changed for consistency with arp, M 204 and 440 (M 440 arp only); see also comment on M 126 etc. and M 341.
- 96 arp: Both accent on note 3 and $\llcorner \gg$ are distinctly written; perhaps the $\llcorner \gg$ were added later (?) to replace the original (?) accent mark; see similar passage in M 339.
- 126, 329, 369 arp, pf: *pp* postponed to beginning of next bar; changed for consistency with the musically more intelligible reading in the parallel passage in M 86 (see also comments on M 68 and M 341 as well as the deliberately varied placement of *mf* in similar passages).
- 178–179, 182–183, 413–414, 417–418 arp: \gg stops roughly in middle of bar; changed for consistency with M 18–19 and 22–23 (see also comments on M 37–39 etc. and M 433–434). In M 417 \llcorner starts just in front of bar line.
- 193 arp: *p* added in unknown hand at beginning of bar; already added to M 191 for consistency with M 31 (55).
- 281 arp: *pp* not quite clearly positioned (before bar line); set in keeping with musical context.
- 288–289 arp: \gg too short (stops just after bar line); lengthened in keeping with pf.
- 294–295 arp: \gg stops just in M 294.
- 341 arp, pf: *pp* postponed to M 342; changed for consistency with M 98. See also comments on M 68 and M 126 etc.
- 360 arp: Schubert writes *p* as in our edition; perhaps *mf* preferable (?) as in all parallel passages M 77, 89, 117, (320), 332.
- 382–393 arp: \gg starts in M 382 and stops at second note of M 393; lengthened in our edition. Possibly a short “swell” to *b²* is intended.
- 407–409 arp: *cresc.* postponed to eighth-note in M 407, \gg stops at note 1 of M 409 (see M 13–14).
- 424–426 arp: *cresc.* postponed to beginning of M 425, followed immedi-

ately by \gg to beginning of M 426 with *p* at beginning of M 427; changed for consistency with M 29–31/53–55.

433–434 arp: $\ll \gg$ revised; originally Schubert placed these hairpins over M 432–433 (i.e. climaxing on *a*³, see M 37/38, 197/198), then “shifted” them. This revision strongly suggests that he intended to have contrasting dynamics in M 37–39 (61–63); see comment on these latter bars.

Other comments:

110, 114, 132, 136 pf u: Only one slur on first beat; interpreted as tie (with legato slur simultaneously intended). However, cf. the variant readings in M 140, 353, etc., where probably no tie is intended.

149, 385, 389, 394 arp, pf: “ritard.” in our edition taken from source, where however on each occasion it is only written once in either arp or pf although doubtless intended for both parts (hence not enclosed in parentheses as an editorial addition). To all appearances this is meant to be a “large”, spacious ritardando up to and including M 160 (or 395) since it is not actually cancelled by an “a tempo” or similar mark. This conclusion is particularly strengthened by the three-fold *rit.* (without subsequent “a tempo”) in M 385 ff. The other possibility of immediately following each ritardando with an “a tempo”, as proposed in an unknown hand in M 151 (and only there, where the manuscript reads “in tempo”), although musically intelligible, is probably not Schubert’s intention. On the other hand, the three further “in tempo” instructions entered in the same unknown hand (in M 396 and movement 1, M 40 and 124) are quite plausible.

179 arp: Slur to M 180; changed for consistency with M 19.

220 arp: Second slur too short (above final two notes only).

257–259 (277–279) arp, pf: M 257 (277) is the final bar on the page, and the slurs in arp and pf l clearly

go over the bar line. However, the slur in M 258 (278) is not a continuation but begins afresh on a new page. Pf u only extends slur from M 258 (278) to note 1 of M 259 (279). From a musical point of view, M 257–258 (277–278) in arp belong together, even if the long slur is virtually unplayable on the viola and violoncello; in pf l (and, by analogy, pf u) M 257–259 (277–279) form a single line.

401, pf l: \sharp at beginning of bar by mistake (occurs correctly later in M 432); left uncorrected.

München, summer 1995

Wolf-Dieter Seiffert

Remarques

arp = *arpeggione*; *p sup* = *piano*, *portée supérieure*; *p inf* = *piano*, *portée inférieure*; *M* = *mesure(s)*

La seule source de référence des parties de piano et d’arpeggione est celle fournie par l’autographe, lequel, soigneusement écrit et ne renfermant qu’un nombre limité de corrections, porte le paraphe de Schubert ainsi que la datation autographe «Nov.[embre] 1824». Le texte est précédé du titre «Sonate», également de la main du compositeur, ainsi que, précédant la première accolade, la mention des instruments, soit «Arpeggione» et «Piano=/Forte». Cet autographe, conservé aujourd’hui à la Bibliothèque Nationale (Collection Conservatoire, *Ms. 304*), à Paris, n’a probablement pas servi de modèle de gravure direct pour la première édition étant donné qu’il ne comporte aucune annotation de gravure. En outre, la première édition, posthume, présente en de nombreux endroits des divergences considé-

rables par rapport à l’autographe. Il ne faut toutefois pas sous-estimer à cet égard les erreurs de lecture et négligences de transcription de l’autographe de Schubert qui se sont infiltrées dans le texte de la première édition. C’est pour cette raison que les divergences de cette édition par rapport à l’autographe de Schubert ne sont pas mentionnées ci-après. Les signes placés entre parenthèses dans les parties de piano et d’arpeggione ne se trouvent pas dans l’autographe et proviennent de l’éditeur (cf. *Préface* en ce qui concerne la signification des parenthèses et crochets dans les parties d’alto et de violoncelle). Schubert note le plus souvent l’appoggiature brève sous la forme d’une double croche; nous généralisons dans la présente édition la notation moderne de l’appoggiature.

1^{er} mouvement

Résumé des indications dynamiques de l’autographe:

16 et 130 arp: \ll à partir de la 2^{ème} note; M 17 \gg à partir de la 2^{ème} note, M 131 à partir de la 4^{ème} note.
20 et 134 arp: *fp* imprécis (sur le trait de mesure ou avant celui-ci), d’où \ll interrompu un peu avant la dernière note de M 19 et M 133; \gg jusqu’à la 3^{ème} note de M 20 et la 2^{ème} note de M 134.

44 arp: *cresc.* au niveau de la 1^{ère} croche de *p sup* (donc, dans arp, à partir de la 3^{ème} note approximativement); notation conformément à M 46, 161 et 163.

48 arp: *cresc.* sur 2^{ème} temps (manque de place); notation conformément à M 165.

51, 168, 182 et 186 arp: \gg tracé jusqu’à la 3^{ème} note avant la fin de la mesure; notation selon M 65. (Cf. aussi remarque M 168 et 182.)

62 (179) arp: *f* approximativement sur 2^{ème} (M 62) et sur 4^{ème} temps (M 178) (position du *cresc.* non modifiée); cf. p, M 179.

63 arp: *p* noté par erreur sur la blanche (avec accent); notation conformément à M 180.

63/180, 67/184 arp: \gg a la forme d’un accent; cf. les passages quasi

- identiques M 49, 152, 166 ayant servi de base pour la notation (cf. remarque M 152, 166).
- 84, 144, p: *cresc.* sur 3^{ème} temps; notation selon \llcorner de la partie d'arp.
- 110 arp: Accent très étiré en longueur; il ne peut cependant s'agir d'un \gg .
- 131 p: Accent très étiré en longueur; malgré l'articulation de la partie d'arp, il ne peut guère s'agir cependant, pour des raisons techniques (accord!), d'un \gg ; accent manifeste à M 17 (mais pas de \llcorner à M 16).
- 152, 166 arp: \gg a la forme d'un accent, mais il doit effectivement s'agir d'un \gg (\llcorner à la mesure précédente et dynamique décroissante jusqu'au p); à M 49 (= passage parallèle à M 166), \gg manifeste.
- 157 (40) p sup: **pp** sur 2^{ème} croche; cf. cependant arp et p inf.
- 166 arp: \gg proche de l'accent; notation conformément à M 49.
- 168 et 182 arp: \gg à partir de la 2^{ème} note; notation conformément à M 65 et 186 (M 51 ne constitue pas vraiment un passage parallèle).
- 200 p: Accent très étiré en longueur; il ne peut s'agir d'un \gg (accord!). Cf. en outre indication relative à M 201.

Autres remarques:

- 1–2 p sup: Début de liaison imprécis (approximativement au milieu de M 1); à M 10–11, notation claire de la partie d'arp.
- 10–11 p sup: Liaison tracée seulement jusqu'à la 3^{ème} note de M 11.
- 36–37 p sup: Fin de liaison à la barre de mesure.
- 39, 123, 156 arp, p: Le «ritard.» n'est noté qu'une seule fois entre les portées d'arp et de p sup, mais comme il s'applique sans aucun doute aux deux instruments, toute mise entre parenthèses est superflue (cf. aussi remarque suivante et remarque relative au 3^{ème} mouvement, M 149, etc.).
- 40, 124: Rajout par tierce personne (à bon escient) de «in tempo».
- 41 p sup: Seul le 1^{er} temps est noté (./ sur 2^{ème}–4^{ème} temps); liaison sur toute la mesure. Tracé de liaison conformé-

- mément à M 43, 158 et 160 (également notées avec ./).
- 57, 175 arp: Liaison sur doubles croches peu précise (éventuellement liaison en chaîne débutant une double croche plus tôt); notation conformément à passages parallèles M 58 et 174 (plus appropriée sur le plan technique).
- 63, 166 arp: Liaison jusqu'à l'avant-dernière note seulement.
- 65, 69 p inf: Eventuellement, la liaison portant sur les trois dernières croches débute dès la 4^{ème} note avant la fin de la mesure (id. aussi pour M 168, 182, 186).
- 68–69 p inf: Début de liaison seulement à partir du # de la 2^{ème} note de M 68 (cf. aussi remarque M 167).
- 74 arp: Liaison en plus des points (donc portato); notation illogique en relation avec l'indication «pizzicato». Le compositeur a peut-être d'abord noté un portato, puis rajouté «pizz.» après coup en oubliant de supprimer la liaison? Cf. aussi 3^{ème} mouvement, M 296.
- 74 p inf: La 1^{ère} note est surmontée apparemment d'un point de staccato; cf. aussi cas semblable, (plus) significatif à M 117, p sup.
- 167 p inf: Tracé de liaison imprécis, débutant entre 1^{ère} et 2^{ème} blanches et se terminant au-dessus de la 2^{ème} blanche, mais sans atteindre indubitablement M 168 (cf. liaisons des divers passages parallèles).
- 168, 182 arp: Début de liaison seulement à la 2^{ème} note; notation selon M (65), 69 et 186.
- 168, 182, 186 p sup: Dernière croche notée sans l'octave inférieure (qui est de toute façon représentée par p inf); notation conformément à M 65 et 69 (aussi parce que cette dernière octave est probablement jouée à la main droite). Cf. aussi 3^{ème} mouvement, M 67, 71, 203, 207, 438 et 442.
- 173 p sup: Au 3^{ème} temps (seulement ./ pour le 4^{ème} temps), liaison sur les quatre doubles croches et pas de staccato; notation conformément à M 170 et ss.
- 181, 185 arp: Résolution du **tr** sur double croche; notation conformément à

M 167 (cf. aussi rajout des parties d'alto et de violoncelle à M 50, 64 et 68).

- 185 arp: Liaison sur la 2^{ème} note y compris résolution du **tr**; suppression par analogie avec passages parallèles.
- 195 arp: Liaison de legato dès la 2^{ème} note; notation conformément à M 191.

2^{ème} mouvement

Résumé des indications dynamiques de l'autographe:

- 10 arp: \llcorner débute avant la barre de mesure et n'atteint pas tout à fait la 2^{ème} note; \gg débute avant la 2^{ème} note et se termine dès la 3^{ème} note (mais il ne s'agit pas d'un accent).
- 14 arp, p: Dans la partie d'arp, le point culminant du \llcorner \gg se situe plutôt sur la 2^{ème} que sur la 3^{ème} note; il se situe pour p au milieu de la mesure, à un endroit non spécifique.
- 18 arp: Répétition (inutile) de **pp**; cf. M 16.
- 31/32 p: \llcorner à partir du 2^{ème} temps de M 31 à peu près, \gg presque réduit à un accent et limité au 1^{er} temps de M 32; notation uniformisée avec partie supérieure.
- 37, arp: \gg presque réduit à un accent et limité aux blanches pointées.
- 43 arp, p: Le *cresc.* ne débute qu'à la double croche (noté à hauteur de p sup, où il est correctement placé).
- 48 arp, p: \gg tracé seulement jusqu'à 1^{ère}/2^{ème} notes; notation conformément à M 40.

Autres remarques:

- 26 arp: Liaison notée par erreur (?) et prolongée au-delà de la barre de mesure; elle n'est pas reprise à M 27 (qui est notée au début de nouvelles portées). Il ne s'agit donc pas d'une liaison de durée.
- 34 arp: Tracé de liaison trop allongé (au-delà de la barre de mesure); liaison non reprise à M 35 (qui est notée sur la page suivante); cf. aussi M 42.
- 52 p inf: Correction de M 51–52; après rayage de la 1^{ère} version (*Lab₁/Lab*), aucune altération (accident) notée

devant (*Sol₁/Sol*); il s'agit donc de *Sol_{#1}/Sol_#*. La première édition comporte un \natural (et dans p sup, \flat *sol* au lieu de *mi*). Cf. aussi M 60.

3^{ème} mouvement

Résumé des indications dynamiques de l'autographe:

- 29 (53) arp: Mention «cresc.» en plus du \llcorner ; pas de \llcorner à M 189.
- 37–39 (61–63), 197–199 arp: Contrairement aux passages musicalement très proches M 18–19, 22–23, 178–179, 182–183, 413–414, 417–418 et 433–434 (cf. remarques spécifiques relatives à M 178–179, etc. et M 433–434), Schubert note ici un \llcorner qui débute sensiblement plus tôt et un \gg plus étiré; dans les deux cas cependant, le tracé des \llcorner et de \gg débute (M 37/197) et se termine (M 39/199) au milieu de la mesure.
- 68 arp, p: **pp** noté seulement au début de la mesure suivante; notation conformément à l'arp, M 204 et 440 (seulement arp pour M 440); cf. aussi remarque M 126, etc. et M 341.
- 96 arp: L'accent sur la 3^{ème} note, le \llcorner ainsi que le \gg sont parfaitement lisibles; \llcorner \gg , notés après coup (?), ont éventuellement pour fonction de corriger l'accent noté antérieurement (?); cf. passage semblable à M 339.
- 126, 329, 369 arp, p: **pp** noté seulement au début de la mesure suivante; notation selon passage parallèle M 86, où l'indication de nuance apparaît musicalement mieux placée (cf. aussi remarques M 68 et 341, ainsi que position divergente du **mf** aux passages semblables).
- 178–179, 182–183, 413–414, 417–418 arp: \gg se termine régulièrement vers le milieu de la mesure à peu près; notation conformément à M 18–19 et 22–23 (cf. aussi remarques M 37–39, etc. et M 433–434). A M 417, début du \llcorner peu avant le trait de mesure.
- 193 arp: En début de mesure, **p** rajouté par tierce personne; conformément à M 31 (55), notation du **p** dès M 191.

- 281 arp: Emplacement peu net de **pp** (devant barre de mesure); notation en fonction du contexte musical.
- 288–289 arp: \gg trop court (il se termine juste derrière la barre de mesure); tracé prolongé conformément à p.
- 294–295 arp: \gg se termine dès M 294.
- 341 arp, p: **pp** seulement au début de M 342; notation selon M 98. Cf. aussi remarques M 68 et M 126, etc.
- 360 arp: Schubert note **p**, tel que repris dans l'édition; **mf** éventuellement préférable (?) comme pour tous les passages parallèles M 77, 89, 117, (320), 332.
- 382–393 arp: \gg débute dès M 382 et se termine sur la 2^{ème} note de M 393; il est ici prolongé. Il peut s'agir aussi le cas échéant d'un bref «renflement» sur *st*².
- 407–409 arp: *cresc.* seulement sur croche de M 407, \gg seulement jusqu'à la 1^{ère} note de M 409 (cf. M 13–14).
- 424–426 arp: *cresc.* seulement au début de M 425, \gg s'enchaînant immédiatement et se prolongeant jusqu'au début de M 426, **p** au début de M 427; notation conformément à M 29–31/53–55.
- 433–434 arp: Correction des \llcorner \gg : Schubert avait initialement noté \llcorner \gg sur M 432/433 (sommet portant donc sur *la*³, cf. M 37/38, 197/198), puis il les avait finalement «décalés». Cette correction manifeste chez le compositeur la recherche d'un continuum dynamique différent pour les mesures 37–39 (61–63); cf. ci-dessus remarques relatives à ces mesures.

Autres remarques:

- 110, 114, 132, 136 p sup: Une seule liaison sur le 1^{er} temps; elle est interprétée en tant que liaison de durée (avec simultanément fonction de legato). Cf. cependant lecture divergente de M 140, 353, etc., où il ne s'agit probablement pas de liaisons de durée.
- 149, 385, 389, 394 arp, p: La présente

édition comporte «ritard.» conformément à la source (indication notée régulièrement une seule fois dans la source, soit pour arp, soit pour p; comme il ne fait aucun doute qu'elle vaut simultanément pour les deux parties, les rajouts ne sont pas spécifiés par des parenthèses). Il s'agit selon toute apparence d'un «ample» ritardando incluant M 160 et aussi M 395, étant donné qu'il n'y a pas annulation véritable par «a tempo» ou autre. Le *rit.* repris trois fois à M 385 et ss. (non suivi de «a tempo») va en particulier dans le sens d'une telle interprétation. L'alternative, certes possible sur le plan musical, d'un «a tempo» immédiat, tel le «in tempo» rajouté (exclusivement) à M 151 par une tierce personne, n'apparaît guère probable. (Les trois autres indications «in tempo» rajoutées de la même main sont par contre pleinement justifiées: M 396 et 1^{er} mouvement, M 40, 124.) M 179, arp: Liaison jusqu'à M 180; notation conformément à M 19.

220 arp: 2^{ème} liaison trop courte (tracé limité aux deux dernières notes seulement).

257–259 (277–279) arp, p: M 257 (277) correspond à la dernière mesure de la page. Dans arp et p inf, la liaison franchit nettement la barre de mesure, mais sur la page suivante, à M 258 (278), il n'y a pas prolongation de cette même liaison mais notation d'une nouvelle liaison. Dans p sup, liaison seulement sur M 258–259, 1^{ère} note (278–279). Pour des raisons musicales, M 257–258 (277–278) sont solidaires, même si la grande liaison n'est guère réalisable à l'alto et au violoncelle; dans p inf (et p sup en conséquence), les mesures 257–259 (277–279) forment une même ligne.

401 p inf: \sharp noté par erreur en début de mesure (comme à M 432, où il est correct); il est laissé ici tel quel.

München, été 1995
Wolf-Dieter Seiffert